

2018

## Disputas imperiales por Latinoamérica: un ensayo comparativo en torno a dos proyectos cartográficos de Alfredo Guido y Miguel Covarrubias

Fabiana Serviddio

CONICET/Universidad Nacional de Tres de Febrero, [fabiana@scg.com.ar](mailto:fabiana@scg.com.ar)

Follow this and additional works at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas>



Part of the [Modern Art and Architecture Commons](#)

### Recommended Citation

Serviddio, Fabiana. "Disputas imperiales por Latinoamérica: un ensayo comparativo en torno a dos proyectos cartográficos de Alfredo Guido y Miguel Covarrubias." *Artl@s Bulletin* 7, no. 2 (2018): Article 8.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact [epubs@purdue.edu](mailto:epubs@purdue.edu) for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC BY-NC-ND license](#).

# Disputas imperiales por Latinoamérica. Un ensayo comparativo en torno a dos proyectos cartográficos: los mapas pictóricos para la San Francisco Golden Gate Exposition, de Miguel Covarrubias (1939) y *Carretera Panamericana*, de Alfredo Guido (1942)

Fabiana Serviddio \*

CONICET/UNTREF

## Abstract

The article aims to compare two almost contemporary artistic projects developed at the dawn of Second World War: *Pan American highway* (1942), Argentine artist Alfredo Guido's mural, and *Artforms and Peoples of the Pacific*, two out of six pictorial murals that Miguel Covarrubias made on the occasion of the *Golden Gate International Exposition* in San Francisco in 1939. Guido's and Covarrubias' cartographic paintings advanced a more complex view of America, adding conflicting elements in totalizing discourses that were fighting over preeminence in the continent.

## Resumen

En este trabajo propongo ensayar una comparación entre dos proyectos artísticos casi contemporáneos realizados en los albores de la Segunda Guerra Mundial: *Carretera Panamericana* (1942), obra mural del artista argentino Alfredo Guido, y *Formas artísticas y Poblaciones del Pacífico*, dos de los seis mapas pictóricos realizados por Miguel Covarrubias para la Exposición Internacional Golden Gate de San Francisco, en 1939. Las cartografías pictóricas de Alfredo Guido y Miguel Covarrubias brindaron una visión más compleja de América, insertando elementos discordantes en discursos totalizadores que se disputaban la preeminencia en el continente.

\* Doctor en Teoría e Historia del Arte, UBA. Investigador de CONICET y UNTREF. Profesor de Historiografía del Arte II y Relatos Curatoriales III, Maestría en Curaduría, UNTREF. Autor de Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta (Buenos Aires 2012). Miembro del consejo editorial de Caiana, Revista de historia del arte y cultura visual.

En este trabajo propongo ensayar una comparación entre dos proyectos artísticos casi contemporáneos realizados en los albores de la Segunda Guerra Mundial, que problematizaron su pertenencia cultural a relatos regionales preestablecidos. En primer lugar, se abordará el análisis de *Carretera Panamericana* (1942), obra mural del artista argentino Alfredo Guido; en una segunda instancia, se hará referencia al proyecto de los seis mapas pictóricos realizados por Miguel Covarrubias para la Exposición Internacional Golden Gate de San Francisco, en 1939 (deteniéndome en particular, en *Formas artísticas del área del Pacífico y Poblaciones del Pacífico*). Las cartografías pictóricas de Alfredo Guido y Miguel Covarrubias fueron proyectos murales a gran escala, caracterizados por estilos híbridos, que combinaron libremente desde la reproducción fotográfica más precisa hasta la simbología más sintética, desde la exuberancia cromática hasta la grisalla, para brindar una visión compleja de América, insertando elementos discordantes en los discursos totalizadores que se disputaban el continente. Los mapas rescataron la multiplicidad de herencias culturales que lo componían, volviendo opaco el carácter construido del deseo imperial escondido en aquellas falsas totalidades.

En el mundo anglosajón, el origen de la idea de una unión continental entre las naciones de América surgió como corolario del concepto de hemisferio occidental. Esta idea se sustentaba en la creencia de que los pueblos de ese hemisferio guardan una relación especial entre sí, una armonía de intereses que los sitúa aparte del resto del mundo, fundada en la experiencia histórica de haber sido colonias bajo el dominio de potencias europeas que pelearon por su independencia y asumieron los ideales de democracia representativa y la forma republicana de gobierno.<sup>1</sup> Hacia fines del siglo XIX, y a partir del deseo de consolidar conexiones hemisféricas con intereses comerciales como

objetivo primordial, se estableció el sistema interamericano, y la constitución de la “Unión Internacional de Repúblicas Americanas”, años más tarde convertida en Unión Panamericana (1910). Este sistema fue un instrumento importante a través del cual Estados Unidos buscó proteger sus intereses, limitar la influencia extracontinental en las Américas y ejercer su hegemonía comercial y política sobre América Latina<sup>2</sup>; debe también interpretarse a partir de los episodios de la guerra hispano-americana por la disputa de viejas colonias españolas. La ideología panamericanista trajo un paulatino cambio en la estrategia imperialista de Norteamérica, que buscó moderar las intervenciones militares y emular la diplomacia política y cultural practicada en Latinoamérica desde el siglo XIX por los países europeos.<sup>3</sup> De aquí que la política exterior virara hacia la llamada *Política del Buen Vecino*.<sup>4</sup>

Las viejas metrópolis que habían perdido la hegemonía política sobre sus colonias en América continuaban sin embargo con el firme propósito de mantener su gravitación cultural sobre las “Indias occidentales”. En Madrid, por ejemplo, la Unión Ibero-americana, fundada en 1885 y sostenida por aportes privados y públicos, buscó tejer redes y promover intercambios entre España y los países latinoamericanos en base a la idea de la hermandad cultural entre ambas regiones. Centralizada en Madrid, la Unión Ibero-Americana tuvo sedes en muchas provincias y en las principales ciudades americanas gracias al apoyo diplomático, y publicó a lo largo de sus cincuenta años de vida diversas revistas como órganos de difusión.<sup>5</sup>

El hispanoamericanismo no se sostenía solo a partir de iniciativas gubernamentales, sino que encarnaba profundamente en las conciencias de las elites poscolonialistas que habían llevado adelante los procesos de independencia en América durante el siglo XIX. La conciencia criolla, forjada en el período de la post-independencia, se definió y diferenció

<sup>1</sup> Arthur Whitaker, *The Western Hemisphere Idea: its Rise and Decline*, Ithaca, Cornell University Press, 1954.

<sup>2</sup> Gordon Connell-Smith, *Los Estados Unidos y la América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, México, 1977, pp. 48-52.

<sup>3</sup> Richard Pells, *Not Like Us. How Europeans have loved, hated and transformed American culture since World War II*, Nueva York, Basic Books, 1997, pp. 1-36.

<sup>4</sup> Irvin Gellman, *Good Neighbor Diplomacy: United States Politics in Latin America, 1933-1945*, Baltimore, John Hopkins UP, 1979.

<sup>5</sup> Universidad de Andalucía, repositorio abierto. Unión Ibero americana. <http://dspace.unia.es/handle/10334/2067> acceso 12/12/2017

con respecto a Europa en términos geopolíticos, manteniendo no obstante ello en su imaginario la doble pertenencia cultural a América y a Europa.

La conciencia criolla, que se vivió (y todavía hoy se vive) como doble aunque no se reconoció ni se reconoce como tal, se reconoció en cambio en la homogeneidad del imaginario nacional y, desde principios del siglo XX, en el mestizaje como contradictoria expresión de homogeneidad. La celebración de la pureza mestiza de sangre, por así decirlo.<sup>6</sup>

Esta mirada crítica contemporánea de las teorías poscolonialistas latinoamericanas habilita una comparación pertinente entre proyectos imperiales en pugna por la consecución de la adhesión sudamericana.<sup>7</sup> El sentimiento hispano-americanista tuvo, como se dijo, una amplia inscripción epistémica, ya que arraigaba en intelectuales, políticos, literatos y artistas latinoamericanos; la construcción de América del Sur como campo de la intervención norteamericana tuvo también, por su parte, una dimensión representacional: un gran abanico de mediadores culturales interpretaron de distintas formas las razones y argumentos del dominio imperial como “embajadores de la cultura estadounidense”<sup>8</sup>; o aún, la replantearon en sus propios términos.

Como retóricas discursivas que alimentaban proyectos políticos, comerciales y culturales, panamericanismo e hispanoamericanismo eran expresión de las disputas imperiales por conseguir la fidelidad de los latinoamericanos intentando ganar el predominio geopolítico a través de la presencia concreta de proyectos financiados y la promoción de intercambios de escritores, artistas y la asignación de becas; una colonización epistémica, de conciencias, que apuntaba a construir, desde el mundo de ideas y creencias, subjetividades colectivas a partir de una serie de estrategias discursivas basadas en el

establecimiento permanente de puntos en común, en el borramiento de las instancias de conflicto y choque cultural, en la absorción de las diferencias.<sup>9</sup> En este trabajo propongo ensayar una comparación entre dos proyectos artísticos casi contemporáneos realizados en los albores de la Segunda Guerra Mundial, que problematizaron su pertenencia cultural a relatos regionales preestablecidos. En primer lugar, se abordará el análisis de *Carretera Panamericana* (1942), obra mural del artista argentino Alfredo Guido; en una segunda instancia, se hará referencia al proyecto de los seis mapas pictóricos realizados por Miguel Covarrubias para la Exposición Internacional Golden Gate de San Francisco, en 1939 (deteniéndome en particular, en *Formas artísticas del área del Pacífico y Poblaciones del Pacífico*). Las cartografías pictóricas de Alfredo Guido y Miguel Covarrubias fueron proyectos murales a gran escala, caracterizados por estilos híbridos, que combinaron libremente desde la reproducción fotográfica más precisa hasta la simbología más sintética, desde la exuberancia cromática hasta la grisalla, para brindar una visión compleja de América, insertando elementos discordantes en los discursos totalizadores que se disputaban el continente. Los mapas rescataron la multiplicidad de herencias culturales que lo componían, volviendo opaco el carácter construido del deseo imperial escondido en aquellas falsas totalidades.

### ***Carretera Panamericana de Alfredo Guido (1942)***

De las vertientes indigenistas que desde principios del siglo XX reivindicaron la producción de un arte propio y recuperaron la herencia cultural precolombina, la peruana dio lugar a una corriente “más amable”, en la que la figura del indio se recuperó y exaltó de forma estética e idealizada,

<sup>6</sup> Walter Mignolo, “La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el Hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”, en Edgardo Lander (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLASCO, 2000, p. 69.

<sup>7</sup> Me eximo de aludir a la forma en que esta cuestión se discute en la actualidad para no alejarme del tema de este artículo. Para seguir este debate me limito solo a apuntar Walter Mignolo, “El lado más oscuro del Renacimiento”, *Universitas Humanística*, no.67, Bogotá, enero-junio de 2009, pp. 165-203.

<sup>8</sup> Ricardo Salvatore, *Imágenes de un imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América latina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2006.

<sup>9</sup> Para un detalle de la complejidad y diversidad de programas implementados sólo por una de las más activas agencias gubernamentales, la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCIAA) en las áreas de cooperación económica, transporte, salud, provisión de alimentos, información y propaganda, educación y cultura, véase Gisela Cramer y Ursula Prutsch (eds.), *Américas Unidas! Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-1946)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2012.

adoptando aproximaciones de diverso tenor. El interés mostrado por artistas e intelectuales argentinos de la época se inscribe en el intenso movimiento intelectual indigenista que desde la década de 1910 a través de la prensa, revistas, exposiciones, representaciones teatrales, y viajes de artistas por la región cuzqueña y boliviana, permitieron crear una amplia red de fuertes vínculos intelectuales y artísticos que generó una presencia relevante en la producción artística y cultural local.<sup>10</sup>

Hermano del arquitecto y urbanista Ángel Guido, el artista argentino Alfredo Guido compartía con éste una concepción ideológica que consideraba primordial fusionar los valores culturales europeos con aquellos de los indígenas americanos prehispánicos como fórmula para definir los rasgos esenciales de una auténtica identidad nacional, fundada en el americanismo.<sup>11</sup> Esta revalorización de las tradiciones coloniales, prehispánicas y gauchescas fundidas en una unidad indisoluble sostenía la doctrina estética formulada en *Eurindia* por el escritor Ricardo Rojas que los Guido defendieron y materializaron en distintos proyectos artísticos, editoriales y coleccionistas desde la década de 1920<sup>12</sup>; el más renombrado de ellos, la misma residencia particular de Ricardo Rojas (hoy museo), con una estructura arquitectónica de inspiración altoperuana y decoraciones de simbología prehispánica. Aplicando este mismo Guido participó también de las decoraciones del pabellón Argentino, construido por el arquitecto Martín Noel en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.

La guerra civil española clausuró en cierta forma el período de fervor hispanoamericanista, y llevó a Sudamérica, de la mano de artistas e intelectuales emigrados, un activo involucramiento y compromiso político con los ideales del bando republicano. Estallada la segunda guerra mundial, y con el gobierno español cooptado por la dictadura de Franco, las redes intelectuales sudamericanas acogieron a los emigrados españoles republicanos y acompañaron la causa de los Aliados como forma de participar de los ideales de defensa de la democracia y la libertad. La ideología del panamericanismo se adaptó a este cambio de escenario que marcaron las nuevas circunstancias históricas, beneficiándose de éstas. El viejo discurso nacido a principios del siglo XX tuvo un nuevo resurgir a través de la política del Buen Vecino, empujado por el temor que causaban las simpatías nazifascistas en Latinoamérica.<sup>13</sup>

Es en este contexto que en 1942 Guido recibió el encargo de realizar un mural para decorar el salón de turismo de la nueva sede central del Automóvil Club Argentino (ACA) en Buenos Aires, representando la *Carretera Panamericana*. Ya se ha destacado el carácter ostensiblemente nacionalista de la política institucional llevada a cabo por el ACA, institución que desde su fundación promovió la valoración de lo argentino a través del automovilismo como forma de recorrer el territorio y conocer el país en profundidad de norte a sur.<sup>14</sup> Es central sin embargo interpretar este conjunto mural también a la luz de la rearticulación de los vínculos político-culturales entre estadounidenses y latinoamericanos en el contexto de la Segunda Guerra Mundial.

<sup>10</sup> Elizabeth Kuon Arce, Rodrigo Gutierrez Viñuales, Ramón Gutierrez, Graciela María Viñuales (eds.), *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana 1900-1950*, Lima, Universidad San Martín de Porres, 2008; Roberto Amigo, "La hora americana 1910 - 1950. El americanismo del indianismo al indigenismo", en Roberto Amigo (coord.), *La hora americana 1910 - 1950*, Buenos Aires, MNBA, 2014, pp. 31-54.

<sup>11</sup> Adriana Armando, "Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte", en Roberto Amigo (coord.), *La hora americana...*, Op. Cit., pp. 189-203.

<sup>12</sup> Véase Pablo Montini y María de la Paz López Carvajal (curadores), *Entre Centenarios: El arte "nacional" en la configuración del campo artístico rosarino 1910-1925*, Rosario, Museo Castagnino, 2010.

[www.museocastagnino.org.ar/archivos/entre-centenarios.pdf](http://www.museocastagnino.org.ar/archivos/entre-centenarios.pdf).

<sup>13</sup> En efecto, la antes mencionada OCIAA surgió a partir de estos temores. Nelson Rockefeller y un grupo de empresarios asociados realizaron un extenso viaje a través

de América Latina, del que regresaron impactados por lo que llamaron "el grado de infiltración nazi". Cuando Nelson Rockefeller hizo llegar sus preocupaciones al presidente en un reporte en el que proponía la creación de una agencia gubernamental que se concentrara en intensificar las buenas relaciones con Latinoamérica, Roosevelt le propuso al mismo Rockefeller que liderara dicha agencia, y de allí el surgimiento de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, dentro del departamento de estado. Gellman, Irvin F. *Good Neighbor Diplomacy...*, Op. Cit., 148.

<sup>14</sup> Cecilia Belej, "Entre el panamericanismo y el nacionalismo. Alfredo Guido y su mural para el Automóvil Club Argentino", *Papeles de trabajo*, Año 4, no. 7, abril 2011, p. 100.





**Ilustración 1:** Alfredo Guido, *Carretera Panamericana* (1942), mural, vista general. Cortesía Automóvil Club Argentino, Buenos Aires. Los murales se encuentran exhibidos en el Salón ubicado en el Primer Piso de la Sede Central del Automóvil Club Argentino.

Ante todo es necesario interrogarse por la elección de la temática del mural. Por un lado, está el hecho de que el mismo presidente del ACA era desde 1938 un promotor activo del proyecto para construir una ruta automovilística panamericana que uniera de Buenos Aires a Caracas los países de Sudamérica. Esta idea se desprendía de una más ambiciosa surgida desde los Estados Unidos: la propuesta de construir una carretera panamericana que uniera todo el continente -como parte de los tantos proyectos de promoción de vínculos interamericanos más estrechos y fluidos<sup>15</sup>-.

Guido optó por recuperar el primer proyecto norteamericano, materializando a través del mural el discurso panamericanista de unión continental desde Fairbanks, Alaska hasta la ciudad de Ushuaia, en el sur de la Argentina. Su decisión debe situarse en el marco más amplio de su adhesión a los ideales de mancomunidad inherentes a los postulados americanistas, así como también a su participación protagonista en uno de los proyectos de promoción de intercambios artísticos entre Latinoamérica y los Estados Unidos más destacados durante la segunda guerra: la creación de la colección de arte latinoamericano del Museum of Modern Art de

<sup>15</sup> Para una introducción general a los postulados del panamericanismo y los proyectos arquitectónicos desarrollados véase Robert Alexander Gonzalez, *Designing*

*Pan-America. U.S. Architectural Visions for the Western Hemisphere*, Austin, UTP, 2011.

Nueva York, para la que el enviado del Moma Lincoln Kirstein adquirió varias piezas.<sup>16</sup>

En relación a las características del mural, debemos decir que éste ocupa la zona superior de las paredes que limitan el salón de turismo del Automóvil Club Argentino, un espacio rectangular en el primer piso de la sede. Este soporte obligó a Guido a representar la carretera imaginaria desplegando el trazado de la ruta y la sucesión norte/sur de las distintas ciudades americanas en una disposición horizontal, pintando un grueso trazo rojo que se vale de símbolos infográficos y marca el recorrido desde Fairbanks (Alaska), y atravesando Nueva York, Washington, San Francisco, Laredo (Texas), México, Guatemala, Tegucigalpa, San Salvador, Managua, San José, Panamá, Bogotá, Quito, Lima, Cuzco, La Paz, Santiago de Chile, Buenos Aires, Asunción, Montevideo, Río de Janeiro, arriba finalmente al extremo sur del continente americano simbolizado por Ushuaia (Argentina). La pared principal (la más extensa, en el lado opuesto de los ventanales que dan a la avenida del Libertador) es el sector que Guido dedicó al área centroamericana y andina: el corazón por así decirlo de la civilización precolombina que para los americanistas constituía el principal acervo cultural del continente. El sector mural sobre el ingreso a este hall aglutinaba las ciudades del Cono Sur; la tercer pared, ubicada junto a los ventanales (la porción proporcionalmente menor del mural) aloja la representación de Norteamérica. (Ilus.1)

*Carretera Panamericana* conjuga varios tipos de representación, tanto en estilo como en tratamiento cromático: éstos permiten al artista superponer en un mismo mural distintos tiempos históricos construyendo de forma visualmente cohesiva y equilibrada la totalidad *Panamérica*. El primero que destaca es el de carácter más sintético, abstracto y contemporáneo, que como ya ha sido observado, se basa en el plano esquemático de las líneas del metro diseñado por el dibujante Harry Beck en 1933 para el subterráneo de Londres,<sup>17</sup>

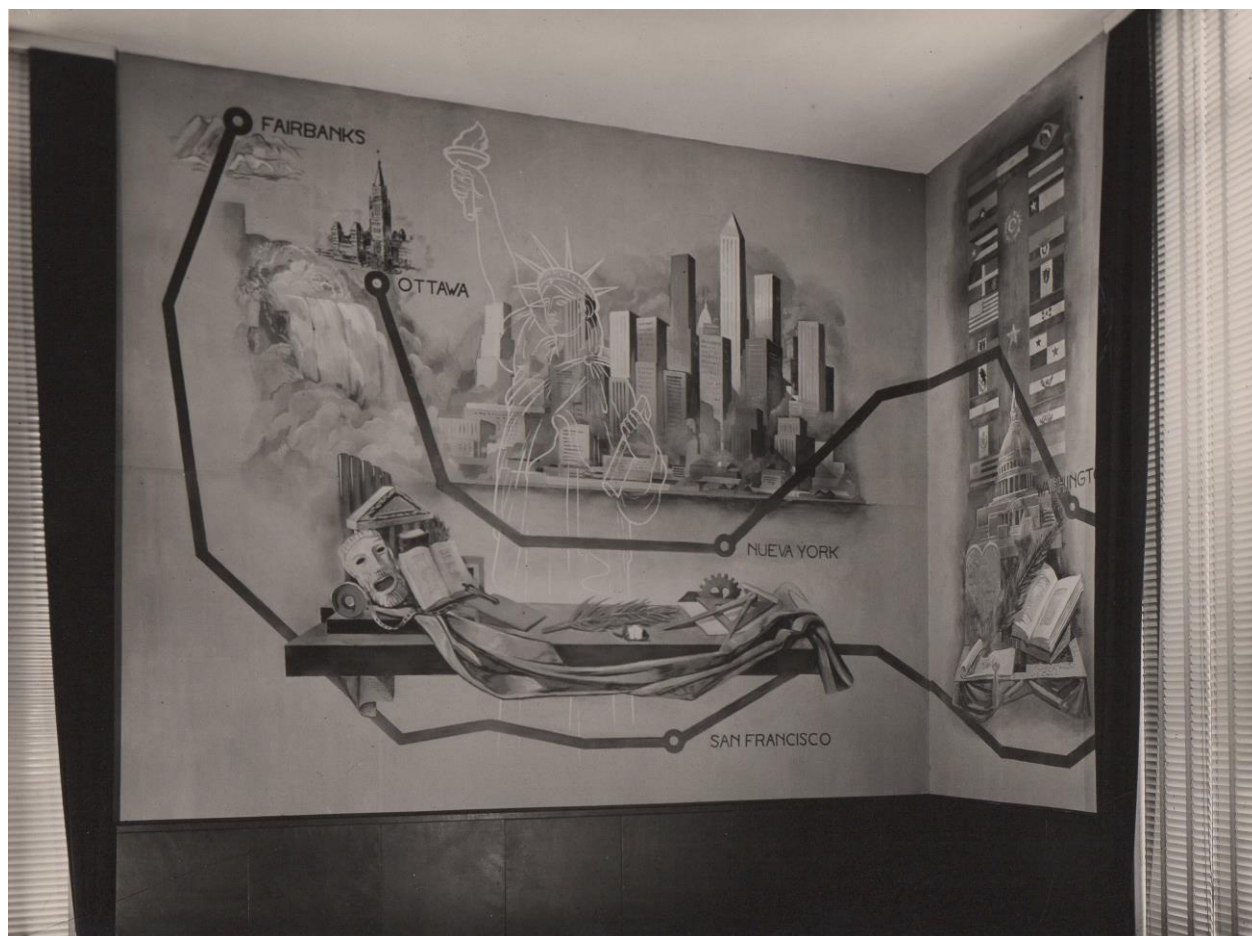
donde se resigna la fidelidad proyectiva y en cambio se privilegia la claridad en la transmisión de la información, a través de una interpretación diagramática. Así, se emplea la simbología propia del novel diseño para la comunicación visual, por lo que se vincula directamente a la tradición de la infografía, no a la de la cartografía geográfica. Se trata de una franja ancha roja que va vinculando las ciudades en forma horizontal (con ascensos y descensos, pues si bien como se dijo lo importante aquí es la transmisión visual de la información, no la verosimilitud de relaciones espaciales, se intenta mantener los vínculos entre ciudades de cada región sudamericana). El mismo rojo se utiliza para dibujar pozos de petróleo, desparramados de forma intermitente, señalando la presencia de la industria moderna en Sudamérica. En segundo lugar, escenas de carácter figurativo con personajes enfundados en sus trajes tradicionales en un estilo fuertemente emparentado al nuevo realismo componen en primerísimo plano la ilustración de algunas ciudades con una presencia preponderante del mundo precolombino y colonial (México, La Paz, Cuzco).

En otros casos, en cambio, el artista decidió apelar a conocidos panoramas de conjunto para representar metrópolis como Nueva York con sus rascacielos y Río de Janeiro con sus montañas cayendo sobre la bahía de Botafogo y el Pan de Azúcar de fondo. (Ilus. 2) Otro tipo de representaciones que destaca de forma diferenciada en el mural son las reproducciones en grisalla de piezas escultóricas precolombinas, como la reproducción de una estela maya que le da fuerte presencia visual a Guatemala, el Arco del Tiahuanaco en Bolivia, y de murallas que limitan ciudades o muros cubiertos de hojarasca (símbolo de la cultura clásica y el renacimiento) y enmarcan las escenas figurativas. Guido se aferra a su mirada costumbrista y rural sobre la vida en Latinoamérica, en sintonía con sus propios postulados estéticos e ideológicos, a través de una

<sup>16</sup> La selección de Kirstein impuso una lectura de lo "auténticamente latinoamericano" casi completamente inscripta en la vertiente indigenista americana. Para un análisis ulterior Fabiana Serviddio, "Relatos nacionales y regionales en la creación de la colección latinoamericana del MoMA", *A Contracorriente. Revista de historia social y literatura en América latina*, North

Carolina State University, en prensa (abril de 2019); "Entre documento y obra de arte: criterios curatoriales en la selección latinoamericana del MoMA", XXXIII Congress of the Latin American Studies Association, San Juan, Puerto Rico, mayo de 2015.

<sup>17</sup> Belej, "Entre el panamericanismo y el nacionalismo...", Op. Cit., p. 103.



**Ilustración 2:** Alfredo Guido, *Carretera Panamericana* (1942), muro sobre pared lindante a la avenida Libertador (EE.UU.). Cortesía Automóvil Club Argentino, Buenos Aires. Los murales se encuentran exhibidos en el Salón ubicado en el Primer Piso de la Sede Central del Automóvil Club Argentino.

representación idealizada y hierática de estos personajes—herederos honrosos de los pueblos precolombinos—e incluye reproducciones de construcciones arquitectónicas de gran potencia simbólica. (Ilus. 3) También destacan, desplegadas a lo largo de todo el mural, ciertas siluetas en blanco que a veces dibujan el perfil de monumentos-símbolo de una ciudad –como la estatua de la Libertad en Nueva York, el Cristo del Corcovado en Río, el Cristo Redentor en la frontera chilena (Ilus. 4) o la catedral de Lima- pero que el artista utiliza además para señalar la presencia de submarinos o aviones de guerra en el área del canal de Panamá, en vista a vuelo de pájaro. Los rojos y blancos definen por tanto el tiempo histórico más contemporáneo. El hito de la conquista colonial material y espiritual de América está presente a

través de las tres carabelas de Colón y un altar barroco americano en el Cuzco. Si bien la paleta cromática adquiere intensidades muy diversas, el manejo sutil del color por capas al fresco le permite construir transiciones suaves entre las diferentes secciones.

En el intercambio epistolar que mantuvieron entre fines de 1942 y la primera parte de 1943 Alfredo Guido y Lincoln Kirstein –cuando éste regresa a Nueva York con las adquisiciones para la colección latinoamericana del MoMA, que se exhibió a partir del 30 de marzo de 1943, e incluyó como se dijo piezas adquiridas al artista, entre ellas *Estibadores descansando* – el artista menciona su trabajo mural, describe la obra y sus valores plásticos, le inquiere por la calidad de los muralistas norteamericanos, y





Ilustración 3: Alfredo Guido, *Carretera Panamericana* (1942), fragmento del muro central (Bolivia). Foto del autor.

señala la dificultad que presenta “tener a los muralistas mexicanos cerca”.<sup>18</sup> Esta competencia de valores artísticos entre artistas de Norte centro y Sudamérica no era poco habitual en una época de constantes exhibiciones hemisféricas, donde las comparaciones surgían naturalmente. Asimismo, el artista refiere a los objetivos que se había planteado con el proyecto mural de la Carretera Panamericana:

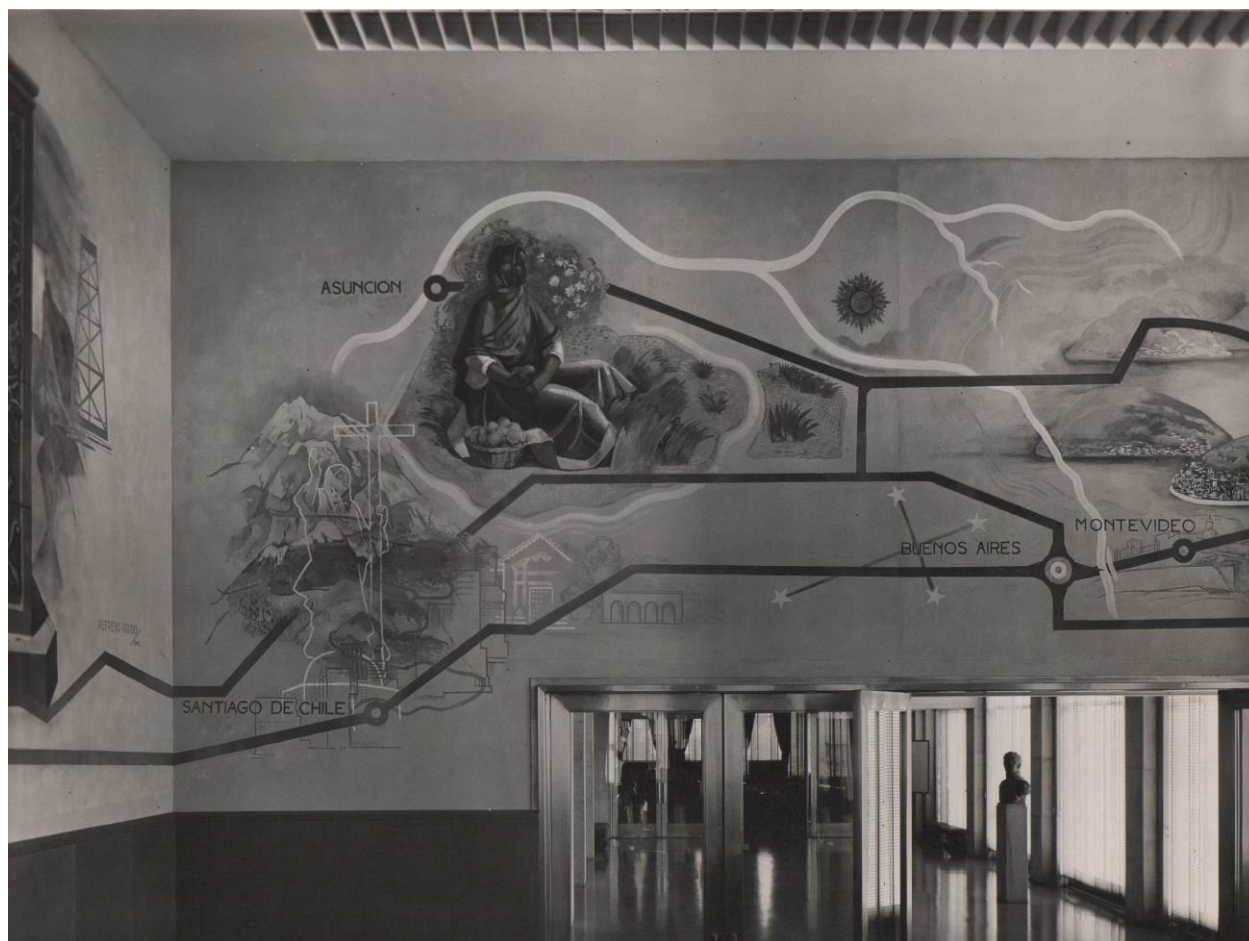
Apenas he terminado unos frescos para el Automóvil Club y le estoy enviando las fotografías en sobre separado. Como podrá ver, se trata de una decoración para una oficina turística y mi problema era pintar frescos que fueran apropiados para este

tipo de lugar pero al mismo tiempo hacer algo que se alejara de un poster o una ilustración. Pinté el plan completo de la Carretera Panamericana desde Norteamérica hasta Sudamérica. Tengo un panel dedicado a Norteamérica que está dividido en tres secciones diferentes –Texas, Washington y Nueva York – y traté de hacerlo muy simple y de representar los valores culturales y constructivos de su país. El salón tiene 25 x 12 metros. Lamento no poder darle ninguna idea con respecto al color de mis frescos porque pienso que es la cualidad más interesante de ellos.<sup>19</sup>

Si se observan los “valores culturales” destacados en el mural dedicado a los Estados Unidos, el más relevante se vincula a las artes dramáticas, cinematográficas y a las letras, en el sector bajo del

<sup>18</sup> Alfredo Guido a Lincoln Kirstein, Buenos Aires, 4 de mayo de 1943. Mecnografiada y traducida al inglés. Lincoln Kirstein Papers, Series I.D., The Museum of Modern Art Archives, NY.

<sup>19</sup> Idem.



**Ilustración 4:** Alfredo Guido, *Carretera Panamericana* (1942), muro sobre la pared de ingreso a sala. Cortesía Automóvil Club Argentino, Buenos Aires. Los murales se encuentran exhibidos en el Salón ubicado en el Primer Piso de la Sede Central del Automóvil Club Argentino.

mural que representa simbólicamente a la ciudad de San Francisco, pero no la pintura. Guido asumió un claro compromiso ideológico al pintar un mural con la temática elegida, y al adoptar el proyecto original que había surgido de los Estados Unidos. La posibilidad que daba la pintura mural para este tipo de posicionamiento fue además un tópico que el mismo Guido trae a colación en la carta. “Deseo expresar mis esperanzas por la victoria de su país en esta triste guerra para la libertad del hombre y del mundo”<sup>20</sup>, no se olvidaba de augurarle el artista a Kirstein en el final. Con *la Carretera Panamericana* representó el continente fortaleciendo la idea de unión entre los pueblos americanos a partir del aporte de tradiciones culturales diferenciales, y

colocando claramente al mundo andino—el prehispánico y el contemporáneo— en primerísimo lugar. El mural era un instrumento plástico que utilizaba ciertos insumos estratégicamente seleccionados y visualmente equilibrados—elementos de tradiciones provenientes de la zona andina, Norteamérica y el Cono sur, de manera como vimos bien distintiva— para proponer una hipótesis de esa subjetividad colectiva imaginaria, Panamérica, en sus propios términos: aquellos de un intelectual de íntima convicción americanista.

<sup>20</sup> Idem.

## Los mapas pictóricos de Miguel Covarrubias para el *Desfile del Pacífico* (1939)

Pocos años antes, en 1939, otro proyecto artístico había tenido que lidiar con un desafío similar. En colaboración estrecha entre el gobierno y las empresas privadas, la idea de organizar Ferias Mundiales durante la denominada “era de la Gran Depresión” apuntó a objetivos de política exterior e interior: promover los intercambios económicos dentro y fuera del país, e inspirar la confianza en la recuperación económica de la nación.<sup>21</sup> Resultado del boom de Ferias mundiales, la historia de la Exposición Internacional *Golden Gate* en los albores de la segunda guerra está inscrita también en el contexto de los programas estatales de asistencia económica de la *Works Progress Administration* que colaboraron en la financiación de este tipo de eventos internacionales, apuntando a la exploración de nuevos mercados y al establecimiento de nuevas alianzas económicas más allá del hemisferio occidental como proyecto alternativo para el despegue económico nacional.<sup>22</sup> Una forma de establecer una plataforma común para acoger y estimular nuevos intercambios económicos era dar cuenta de los lazos culturales que existían entre las poblaciones volcadas hacia el Pacífico, y de cómo en San Francisco herederos de ellas podían convivir pacíficamente respetando sus diferencias culturales. La representación de la cohabitación en unión y paz entre los distintos pueblos y tradiciones culturales de la Cuenca fue cuidadosamente planificada por los arquitectos integrantes de la comisión organizadora, quienes decidieron construir distintos conjuntos edilicios, caracterizados por el revival decorativo, unificados bajo la forzada denominación “estilo *Pacific Basin*,” un estilo arquitectónico sincrético inventado *ad hoc* que pidió prestado de construcciones antiguas de Malasia, Indonesia, Camboya y Yucatán.

Entre los encargos realizados a numerosos artistas, Philip Youtz, director de la Exposición, le solicitó al mexicano Miguel Covarrubias –radicado desde su juventud en Nueva York– la confección de seis mapas pictóricos que representaran la flora, la fauna, las poblaciones, sus economías, las artes, los tipos de transporte y las viviendas nativas de las regiones aledañas al océano Pacífico: *Formas artísticas del área del Pacífico*, *Medios de transporte nativos en el área del Pacífico*, *Viviendas nativas en el área del Pacífico*, *Poblaciones del Pacífico*, *Economía del Pacífico* y *Flora y fauna del Pacífico*. Expresión de las buenas relaciones y vínculos solidarios entre los países de la cuenca, los mapas fueron empleados como un medio entre otros tantos más para entretener a los visitantes de la Exposición y comunicar su narrativa.

Si la ideología panamericanista apuntaba en términos generales a establecer en el hemisferio occidental una tradición cultural común entre los países de Norte Centro y Sudamérica, como sustento ideológico de un nuevo pacto de buena convivencia que posibilitara alianzas económicas y políticas –dejando atrás décadas de intervenciones militares en diversos territorios del continente–, en San Francisco la rearticulación local de este proyecto imperial fue un paso más allá y se extendió hacia toda la cuenca del Pacífico, a partir de una perspectiva que, si bien reconocía las especificidades culturales, insistía en la existencia de una gran supraidentidad totalizante y abstracta, encarnada en la gigantesca estatua *Pacífica* que simbolizaba la Exposición y en la exotización a toda costa de dichas culturas a través de la fijación de rasgos estilísticos característicos en las arquitecturas efímeras. Esta oscilación e incoherencia al interior del propio discurso exhibitivo detonará dentro de los mapas de Covarrubias. Para el público extranjero, la Exposición vendía la idea de la amistad y la convivencia entre culturas, que justificaría la aceptación de nuevos intercambios comerciales

<sup>21</sup> Robert Rydell, “Making America (More) Modern. America’s Depression-Era World’s Fairs”, en Robert W. Rydell y Laura Burd Schiavo (eds.), *Designing Tomorrow. America’s World’s Fairs of the 1930s*, New Haven and London, Yale University Press, 2010, pp. 1-21.

<sup>22</sup> Richard Reinhardt, *Treasure Island. San Francisco’s Exposition Years*, San Francisco, Scrimshaw Press, 1973, pp. 33-45.



con el gigante norteamericano; para el público local -que, si contaba con algún tipo de conocimiento de las tradiciones culturales exógenas, era un conglomerado de ideas preconcebidas y fuertemente estereotipadas sobre las mismas-, ofrecía la promesa de la futura prosperidad económica a través de las demostraciones de los avances tecnológicos que algunas empresas norteamericanas habían instalado en el pabellón dedicado a la comunicación, y también brindaba el entretenimiento que podía proveerle su atracción hacia culturas desconocidas.<sup>23</sup>

Los seis murales conmemorativos de Covarrubias fueron la decoración interior principal de la *Pacific House*, una construcción dedicada a homenajear el vínculo de cordialidad entre las regiones sobre la cuenca y a simbolizar el espíritu de hospitalidad de la ciudad de San Francisco hacia sus huéspedes oceánicos. Una fuente oval realizada por el artista boliviano Antonio Sotomayor en terracota vidriada ocupaba el centro del edificio; representaba en relieve la cuenca del Pacífico, y de su centro cuatro ballenas echaban chorros de agua. En el exterior, el edificio cruciforme realizado por William Merchant mostraba cuatro grandes ingresos elípticos abiertos a cada lado simbolizando los continentes sobre el Pacífico, junto a un lago artificial. Puede decirse que se inscribía dentro del tipo de edificaciones para las Exposiciones Universales que buscaban una expresión contemporánea mediante la simplificación a lo esencial de un repertorio clásico.<sup>24</sup> Fue una de las pocas construcciones en recibir elogios; el resto de los conjuntos edilicios de la Exposición fue criticado por la prensa nacional o simplemente no tomado en serio en tanto construcciones efímeras, kitsch y totalmente fantasiosas y artificiales, propias de una feria de diversiones.

Con una reputación bien consolidada en los Estados Unidos ya desde los años 20, cuando contribuyó a

ilustrar con sus caricaturas revistas como *Vanity Fair*, *Life*, *Time*, *Fortune*, *The New Yorker*, y *Theater Arts*,<sup>25</sup> Covarrubias no sólo era el artista indicado para realizar este encargo por haber realizado numerosos mapas previos<sup>26</sup> y poseer sobrada formación en la disciplina cartográfica. Se trataba de un intelectual que, por las redes de sociabilidad en las que estaba inserto, muchas veces oficiaba como verdadero diplomático cultural. Tenía numerosas amistades en el Museo de Arte Moderno de Nueva York entre los integrantes del consejo directivo, había participado como expositor en la muestra de artistas jóvenes contemporáneos *46 Painters and Sculptors under 35 Years of Age* (1930), y como curador y expositor en *Twenty Centuries of Mexican Art* (1940). Con estos antecedentes, Covarrubias se destacaba como un artista conocido y confiable, cuya mirada antropológica y coleccionista coligaba con las premisas ideológicas que dieron sustento al lema de la Golden Gate.

El diseño de base de los mapas se le encargó a personal del departamento de antropología y geografía de la Universidad de California en Berkeley, que los realizó de acuerdo a los desarrollos de la cartografía contemporánea, y en sintonía con las condiciones comunicativas propias de la Exposición. Como primer signo distintivo respecto a otros mapamundi, se utilizó la proyección de Van der Grinten, proyección de contorno circular, y no la más difundida proyección de Mercator, cuyos paralelos y meridianos se cortan en ángulos rectos.<sup>27</sup> Además de ello, se privilegió una versión del mapamundi que desplazaba el centro hacia el Océano Pacífico, de acuerdo a los usos en China y Japón. El equipo de antropología de la Universidad de California realizó además colaboraciones en otras instancias para la Golden Gate, como lo fue la preparación de distintos dioramas, “la mayoría de ellos de efecto paisajístico, algunos de carácter industrial, y unos pocos una suerte de máquinas tragamonedas, operados por

<sup>23</sup> Reinhardt, *Treasure Island*, p. 120.

<sup>24</sup> Laura Burd Schiavo, “Modern Design Goes Public”, en Robert W. Rydell y Laura Burd Schiavo (eds.), *Designing Tomorrow. America's World's Fairs of the 1930s*, New Haven and London, Yale University Press, 2010, pp. 77-139.

<sup>25</sup> Adriana Williams, *Covarrubias*, Austin, University of Texas Press, 1994, p. 72.

<sup>26</sup> Jesús Baxin Martínez, “La síntesis geográfica en los mapas artísticos de Miguel Covarrubias”, ponencia presentada en el Simposio *Miguel Covarrubias. Encuentros*

entre antropología, geografía y arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 23 y 24 de agosto de 2017. Para un análisis de su práctica en el área específica de mapas, véase Tomás Ybarra-Frausto, “Miguel Covarrubias: Cartógrafo”, en *Miguel Covarrubias: Homenaje*, México, CCAC, 1987.

<sup>27</sup> Baxin Martínez, “La síntesis geográfica”, Op. Cit.

pulsadores”.<sup>28</sup> La visualización espacial a través de mapas y dioramas era clave a los fines del relato de la Exposición: eran medios didácticos, que ayudaban a una conceptualización abstracta y global del gran área de la cuenca, y apelaban a la sensibilidad más fina que brinda la inmersión en un paisaje. Más allá de la propuesta narrativa de las exposiciones, que deja el supuesto espacio para el entretenimiento más “vulgar” en el sector del *Gayway* -algo así como la “Vía de la alegría”, con sus *freekshows*, galerías de tiro, montañas rusas, y demás diversiones, el entretenimiento en todas sus modalidades siempre fue clave en las estrategias narrativas de las exposiciones universales, y San Francisco no fue la excepción.

Sobre las bases diseñadas por los científicos trabajó con su pintura el artista, que inventó un tipo de fresco en una laca de duco con una base de nitrocelulosa. Diluyó su medio con disolvente al barnil, y le agregó el pigmento puro en vez de acuarela (es decir, no húmedo sobre húmedo como se estila normalmente), y luego la aplicó a sus paneles en masonite. Cuando la pieza se secaba, era dura y resistente al agua, y el color quedaba sellado dentro de un escudo claro y límpido.<sup>29</sup> Este aspecto brillante y transparente de los colores que le da al conjunto gran atractivo visual fue uno de los rasgos más llamativos y admirados de las cartografías, a cuya técnica le había introducido su padre, que la había ejercitado trabajando en la Secretaría de Comunicaciones del gobierno mexicano.<sup>30</sup> Para fines de la década de los 30 Covarrubias conocía

con gran detalle vida, costumbres y cultura material de muchas sociedades autóctonas de Oceanía y de Asia, debido a los viajes y a los proyectos artísticos realizados; dan testimonio no sólo estos últimos sino también la gran cantidad de material fotográfico y bocetos realizados durante las travesías, preservados actualmente en el Archivo Covarrubias en Puebla. Su biógrafa Adriana Williams da cuenta de que, para hacer frente a este nuevo encargo, Covarrubias se inscribió también en un programa de estudios con antropólogos en la Universidad de California.<sup>31</sup> Entre las teorías antropológicas contemporáneas, la mirada del artista coincidía con las ideas del difusionismo más radical,<sup>32</sup> que empleaba el análisis comparativo entre artefactos de la cultura material de los pueblos de Oceanía, Asia y América para sustentar la hipótesis cultural de los contactos transpacíficos y componer un atlas mundial de las razas -desafiando a las posiciones aislacionistas que defendían la pureza de las culturas precolombinas, el tesoro cultural máspreciado del discurso nacionalista.<sup>33</sup> Una de la hipótesis fuertes sostenía una expansión cultural desde las regiones fértiles del Alto Egipto y Mesopotamia hacia la región occidental de Asia, Oceanía y América.<sup>34</sup> De aquí que sus imágenes tuvieran un respaldo y fundamentación basados en sus investigaciones.<sup>35</sup>

De los seis mapas, tres de ellos—los dedicados a artes, transporte y viviendas—abordan los vínculos y parentescos entre las poblaciones habitantes de las regiones de Asia, Oceanía y el área pacífica del

<sup>28</sup> Reinhardt, *Treasure Island*, p. 121.

<sup>29</sup> Williams, *Covarrubias*, pp. 102-103.

<sup>30</sup> Tomás Ybarra-Frausto, “Miguel Covarrubias: Cartógrafo,” en *Miguel Covarrubias: Homenaje*, México, CCAC, 1987, p. 127. Citado en Williams, *Covarrubias*, p. 5.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 101-103.

<sup>32</sup> Daniel Garza Usabiaga, “Miguel Covarrubias coleccionista,” ponencia presentada en el Simposio *Miguel Covarrubias. Encuentros entre antropología, geografía y arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 23 de agosto de 2017.

<sup>33</sup> Garza Usabiaga, “Miguel Covarrubias coleccionista.” Garza Usabiaga y la antropóloga Anahí Luna coinciden en destacar el peso que tuvo en Covarrubias el estudio de las culturas aborígenes de Oceanía y Norteamérica para la aproximación al análisis de la cultura mexicana. Anahí Luna, “El ojo cautivo. La ornamentación como problema en la obra de Miguel Covarrubias,” ponencia presentada en el Simposio *Miguel Covarrubias. Encuentros entre antropología, geografía y arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 24 de agosto de 2017.

<sup>34</sup> Aldona Jonaitis, “The Boasian Legacy in Northwest Coast Art Studies,” en Aldona Jonaitis (ed.), *A Wealth of Thought: Franz Boas on Native American Art*, Seattle, University of Washington Press, 1995, pp. 314-320. Citado en Daniel Garza Usabiaga, “Anthropology in the Journals *Dyn* and *El Hijo Pródigo*. A Comparative Analysis of Surrealist Inspiration,” en Dawn Ades et al., *Surrealism in Latin America: Vivísimo Muerto*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2012, pp. 95-110. Este autor refiere a las interpretaciones de ciertas piezas arqueológicas que Covarrubias realizaba a partir de la perspectiva difusionista en la revista *Dyn*.

<sup>35</sup> En el catálogo del Georgia O’Keeffe Museum editado por Carolyn Kastner *Miguel Covarrubias. Drawing a Cosmopolitan Line*, (University of Texas Press, 2014), el ensayo de Alicia Inez Guzmán “Miguel Covarrubias’s World: Remaking Global Space at the 1939 Golden Gate International Exposition” se focaliza precisamente en el análisis de estos seis grandes murales por considerarlos como un componente clave de todo su corpus de obra, ya que articulan sus incursiones antropológicas en los Mares del Sur, su práctica previa como caricaturista y su posicionamiento geopolítico crítico hacia una lectura de la producción artística latinoamericana exclusivamente eurodependiente. En el ensayo “Miguel Covarrubias and the Pageant of the Pacific. The Golden Gate International Exposition and the Idea of the Transpacific, 1939-1940,” de Nancy Lutkerhaus, se examina de qué forma este proyecto de Covarrubias colaboró en la emergencia del campo de los estudios transpacíficos, al contribuir mediante su arte a la representación de la conectividad de las sociedades que habitaban en la extensión del Pacífico. En Janet Hoskins and Viet Thanh Nguyen (ed.), *Transpacific Studies. Framing an Emerging Field*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2016, pp. 109-133. En la ponencia “Cartografías americanas: los mapas de Miguel Covarrubias en la Exposición Internacional Golden Gate”, presentada en octubre de 2013 en el XXXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte del IIE de la UNAM realizado en Querétaro, analicé por primera vez las implicancias geopolíticas que tenían los mapas pictóricos de Covarrubias en el contexto exhibitivo de disputas imperiales desde una perspectiva decolonial. En Louise Noelle y David Wood (Eds.) XXXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Estética del paisaje en las Américas*, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015, pp. 387-402.





**Ilustración 5:** Miguel Covarrubias, *Formas artísticas del área del Pacífico* (1939), mapa pictórico mural (reproducción facsimilar). San Francisco History Center, San Francisco Public Library.

continente americano trabajando exclusivamente con las poblaciones indígenas. En el mapa dedicado a ilustrar las formas artísticas de la cuenca del Pacífico—el más detallado y visualmente exuberante—(Ilus. 5), Covarrubias reprodujo con la ayuda de registros fotográficos piezas que había seleccionado como las más representativas de cada cultura indígena. Un tótem de la isla de Pascua, un dios de un código mexica, una figura ceremonial coronando el arco del Tiahuanaco (nuevamente), una pieza cerámica Calchaquí y demás reproducciones. Como en el mapa de Guido, son las artes prehispánicas las elegidas para simbolizar el corazón y la fuerza de la herencia civilizatoria de la cuenca del Pacífico. Las formas de arte seleccionadas entre una gran variedad existente sugieren patrones de contacto, que no se podrían hacer a partir de una selección distinta de piezas.

Existe en efecto un parentesco formal entre todas las obras elegidas, en las que el observador puede apreciar cómo un motivo estilístico se transforma y adquiere distintas configuraciones, puede estar presente en sus más variados soportes, pero se despliega a partir de una unidad de base: el de una figura humana con sus brazos alzados y piernas en forma abierta o cerrada,<sup>36</sup> motivo que va desde las del Sudeste asiático, pasando por aquellas de los pueblos de Oceanía, hasta llegar a las producidas por los nativos de América del norte y del sur. El enorme poder de análisis visual de Covarrubias, basado en su pasión por el estudio de las culturas indígenas de todo el globo, su metodología comparativa, su adscripción al difusionismo, su afición coleccionista, y su práctica incansable del dibujo -que lo llevaba a tener permanentemente consigo un cuaderno de bocetos, en el que volcaba en todo momento sus impresiones de lo que veía-, le permitieron inscribir en esta cartografía la

<sup>36</sup> La antropóloga Anahí Luna se detiene en este motivo en particular y ha observado que, en paralelo a los estudios de la cultura material de la sociedad habitante de las islas Marquesas, realizados por el etnólogo alemán Karl von den Steinen -quien había detectado tres variaciones de este motivo estilístico de la figura humana, con

brazos elevados y piernas alternativamente abiertas o separadas-, existen bocetos en el Archivo Covarrubias que muestran cómo el artista llega a detectar en forma independiente el mismo motivo base en la sociedad amazónica a través de su ejercicio comparativo. Anahí Luna, "El ojo cautivo."

hipótesis de los contactos transpacíficos. Esta perspectiva acompañaba la narrativa implícita de la Golden Gate, pero como ha señalado Rita Eder, debe ponerse en el contexto político mundial del momento, como reacción al resurgimiento de las teorías del purismo racial.<sup>37</sup> Para quien observara este mapa pictórico, ya no había límites precisos entre la cultura material de las poblaciones nativas de Asia, Oceanía y América, sino un grupo heterogéneo de áreas culturales, fluidamente interconectadas a través de migraciones transpacíficas. El mapa era un modelo de museo en miniatura: su colección articulaba una imagen inestable para las “Culturas del Pacífico”, con base en la fragmentación, la heterogeneidad, la circulación. Respalda esta narrativa un entero pabellón con esta denominación -que reunió una colección de objetos nativos recolectados en los años previos de las distintas áreas culturales.<sup>38</sup>

Y si esta cartografía no era lo suficientemente elocuente desde lo visual, la transmisión de prácticas entre culturas aborígenes de las diversas áreas de la Cuenca quedaba nuevamente apuntados a través de las cartografías dedicadas a transportes y viviendas nativos. Las figuras que “saltan” de un territorio a otro o se trasladan en barcos o tracción a sangre también contribuyen a transmitir el sentido de la circulación, la fluidez y la movilidad de una región a otra, pasando por alto fronteras nacionales y regionales. La más significativa en este aspecto es la figura del esquimal saltando desde el norte del Asia hacia el noroeste de América a través del estrecho de Bering –referencia a las hipótesis de la difusión cultural que sostenían Franz Boas y otros- pero este no es el único caso. La representación de un China clipper sobrevolando el mapa de transportes nativos conmemoraba los vuelos regulares hacia el Oriente inaugurados en 1935, y daba un anclaje contemporáneo a los intercambios. “Ver a los China clippers aterrizando en la bahía de San Francisco era ver evidencia de

que la unidad del Pacífico era más que un tema arquitectónico.”<sup>39</sup>

La función básica de un mapa es transmitir información situacional; en las imágenes cartográficas dedicadas a representar la economía, la flora y fauna y las poblaciones de la Cuenca del Pacífico, Covarrubias mapea no sólo las tradiciones originarias, sino también los productos que generaba la Cuenca en la actualidad y las poblaciones más recientes que habían llegado a ella, junto a los autóctonos. En el mapa que representa los pueblos al borde del Pacífico, el artista representó tanto tipos nativos, como personajes célebres contemporáneos, o estereotipos nacionales. (Ilus. 6) Las características raciales y de indumentaria señalaban su presencia preeminente en cada región de América, Asia y Oceanía: identidades nacionales, de raza y de clase se alternaban de acuerdo a lo que el artista creyera más representativo. Incluye una leyenda con un código de colores que es indicador de la presencia proporcional de cada rasgo fenotípico en cada área cultural, y en América, donde los caucásicos son numerosos en vastas regiones, el sujeto blanco queda también plasmado como “especie” en sus versiones más “raras”. Pero los observadores potencialmente imaginados se multiplican, y gracias al tono burlón y caricaturesco que le imprime, cada una de ellas resulta, de acuerdo a quien las mire, especies exóticas. Las representaciones de los pueblos originarios de cada región conviven en el mismo mapa con el cowboy del Lejano Oeste, los agricultores de la región media, el Negro de las plantaciones sureñas, la rubia glamorosa de las playas californianas, los sufridos obreros del polo industrial alrededor del Lago Michigan, el poderoso y soberbio empresario de la costa este de Estados Unidos.

<sup>37</sup> Rita Eder, “Across the Pacific. Miguel Covarrubias en el Museo de Historia Natural, NY,” ponencia presentada en el Simposio *Miguel Covarrubias. Encuentros entre antropología, geografía y arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 24 de agosto de 2017.

<sup>38</sup> Se enviaron emisarios a las distintas regiones de Asia, Mares del Sur y Centro/Sudamérica, y además se obtuvo la colaboración de las naciones participantes y de museos norteamericanos con valiosas colecciones, como la

National Gallery de Washington, el American Museum of Natural History en Nueva York, el Peabody Museum en Cambridge, el University Museum en Filadelfia, el Brooklyn Museum. Carta de Augustus Pollack, Division of Pacific Cultures, a Grace McCann Morley, San Francisco, 14 de mayo de 1938. ARCH.ADM.002, San Francisco Museum of Art, Golden Gate International Exposition Records, 1937-1941. Box 3, Folder 4. San Francisco Museum of Modern Art Archives.

<sup>39</sup> Reinhardt, *Treasure Island*, p. 141.



**Ilustración 6:** Miguel Covarrubias, *Poblaciones del Pacífico* (1939), mapa pictórico mural (reproducción facsimilar). San Francisco History Center, San Francisco Public Library.

Mencionamos al inicio que se trataba de cartografías pictóricas que, ante el público masivo que asistía a las ferias mundiales, no tenían que ser extremadamente exhaustivas ni precisas: sólo se les pedía estar en sintonía con el resto de la feria, acompañar artísticamente la narración expositiva de la feria. En este aspecto, la imagen cartográfica fue una metáfora eficaz de la unión e igualdad de los pueblos representados. Su poder sugestivo y adoctrinador fue funcional al programa político de la feria.

La revista *American Anthropologist* hizo referencia directa a la falta de rigor científico de los mapas, cuando éstos itineraron hacia el norte y fueron exhibidos en el American Museum of Natural History de Nueva York. Era comprensible, pues no

habían sido hechos en principio para dicho museo; Covarrubias se había tomado todas las licencias artísticas de la antropología y la geografía que había creído necesarias. De todas formas, la revista los recomendaba por su calidad decorativa y su carácter pedagógico.<sup>40</sup>

Las cartografías no parecen haber herido la sensibilidad de los asistentes: el favor popular del que gozaron en la época está documentado por testimonios de quienes concurrieron a la Exposición y las imágenes cartográficas se expandieron hacia otros soportes. Sus reproducciones facsimilares durante la época en que la Golden Gate mantuvo sus puertas abiertas se agotaron a poco tiempo de salir a la venta. Fueron reimpresas en forma de libro y también de murales decorativos para el hogar.<sup>41</sup> Mediante la introducción del estilo caricaturesco, Covarrubias

<sup>40</sup> Paul Wingert, "Pageant of the Pacific by Miguel Covarrubias", *American Anthropologist*, no. 2, abril - junio 1943, pp. 286-287.

<sup>41</sup> S/f, "Pictures for the home... Prints for the collector", anuncio de venta de colección facsimilar. ARCH.ADM.002, San Francisco Museum of Art, Golden Gate

International Exposition Records, 1937-1941. Box 5, Folder 1. San Francisco Museum of Modern Art Archives.



logró deslizar una mirada crítica hacia el mismo marco epistemológico que encuadraba el relato de la exposición, y aún así mantener cautivos a sus espectadores.

## Dos miradas hacia América ante el anhelo imperial

No son pocos los puntos en común que pueden señalarse entre estos dos proyectos murales a gran escala que, insertos en las disputas geopolíticas por el continente americano, dieron respuesta en los albores de la Segunda Guerra Mundial a la propia pertenencia cultural. Ya señalamos que los une en primer lugar la decisión de valerse de una multiplicidad de técnicas y estilos: representaciones naturalistas de exuberante colorido, reproducciones en grisalla, diseños extremadamente sintéticos provenientes del lenguaje de la comunicación visual, panoramas, representaciones abstractas. En el mural de Guido existe un código de colores bastante claro que ayuda a discriminar tiempos históricos. Los seis mapas de Covarrubias también parecen regirse por una dualidad cromática: en aquellos tres que se sitúan en tiempos de los pueblos originarios prevalecen los colores terrosos, mientras que los mapas que cruzan distintos tiempos históricos se destacan por su riqueza colorística. Las fronteras sin embargo no son estrictas. Pero los trabajos de Covarrubias van mucho más allá en sus pretensiones y no se adscriben solamente al ámbito de la estética sino que asumen la difícil tarea de cumplir objetivos pedagógicos y científicos. Valiéndose de copias de fotografías y de un estilo no convencional para mapas, el estilo caricaturesco, que Covarrubias dominaba con maestría, el artista desafía también las divisiones entre disciplinas artísticas. Y esto le permite deslizar una mirada crítica hacia el ojo antropológico del hombre blanco, extraerlo desde su lugar por fuera del campo observado/representado e integrarlo al

gran desfile transpacífico de las razas y sus vínculos transcontinentales. En un esfuerzo por revertir la mirada exotista del público asistente, la elección por la multiplicación de caricaturas de distintos “especímenes humanos” parece invitar a reflexionar, a partir de la risa, sobre actitudes básicas del ser, que inmediatamente exotiza a quien ve como “el otro”. Las sucesivas colonizaciones en América quedaban expuestas de una forma mucho más crítica que las tímidas alusiones presentes en la *Carretera Panamericana*. El continente aparecía como un cruce rico y caótico de tradiciones, un territorio en el que la colonización de las naciones europeas constituía sólo un eslabón de una historia mucho más antigua que abarcaba a todas las regiones del globo, y en la que el capitalismo era solo la fase más reciente.

Quizás sea este aspecto temporalmente caótico de la cartografía pictórica de Covarrubias, fuera de toda clasificación precisa, superposición de tiempos históricos heterogéneos, el que mejor corresponda y represente lo que fue la Golden Gate Exposition. Y se aleja por cierto de Carretera Panamericana también en este aspecto, donde otra concepción de la tradición sustenta una mirada hierática y esencialista de sus componentes, inmersos en un tiempo abstracto, esencial, y completamente idealizado.

Más allá de las distinciones señaladas, ambos artistas debieron realizar sus proyectos afrontando un contexto histórico conflictivo, atravesado por fuertes tensiones ideológicas entre narrativas imperiales que se disputaban el predominio material y epistémico sobre Latinoamérica; y aún con miradas divergentes hacia las tradiciones que constituían los fundamentos de la cultura latinoamericana, los murales pudieron sostener y representar sus posiciones personales. Si el mandato político norteamericano buscó generar un discurso homogéneo compacto y cohesivo, las respuestas artísticas a ellos pusieron en entredicho las “falsas totalidades.”<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Tomo esta expresión de Diana Wechsler, “Exposiciones de arte latinoamericano. La (falsa) totalidad”, en Josu Larrañaga (Ed.), *Arte y política. (Argentina, Brasil, Chile y España 1989-2004)*, Madrid, UCM, 2010.

Agradezco a Catherine Dossin, Delia Cosentino y a los revisores las observaciones críticas realizadas. Este trabajo está inscripto en el proyecto *Modernidad(es) Descentralizada(s): arte, política y contracultura en el eje trasatlántico durante la Guerra Fría 2*, Resolución HAR2017-82755-P.